

Engajamento poético e transfiguração

Joseana Paganini

Mestre em Teoria Literária / UnB

O romance *A hora da estrela* (1977) é uma obra singular dentro da trajetória romanesca de Clarice Lispector. Se ao longo da maior parte da ficção da autora, num arco que vai desde *Perto do coração selvagem* (1944) até *Água viva* (1973), seu penúltimo romance publicado em vida, a abordagem da série social está presente, ainda que subordinada a um alto grau de investigação da linguagem, é somente em *A hora da estrela* que se verificará o engajamento poético de Clarice Lispector.

Nele, podemos encontrar todos os elementos que caracterizam a ficção da autora, em um diálogo evidente com as obras que a precedem, e ainda os atributos inerentes ao engajamento poético. Ao contrário do “engajamento social”, que se dá principalmente no conteúdo e permanece restrito aos contextos de ordem política e social, o engajamento poético caracterizaria as obras que, em apresentando igualmente um comprometimento com as questões políticas e sociais de um determinado período histórico, revelam uma problematização mais ampla da realidade a partir do questionamento dos próprios meios poéticos de expressão. Um engajamento expreso, ao mesmo tempo e de modo inseparável, no conteúdo e na forma. Ao engajamento poético pertencem obras que normalmente não são valorizadas como engajadas. É o caso de *A hora da estrela*.

Em seu último romance publicado em vida, a autora inovaria não só em relação à tendência literária dominante no período pós-64 — que, para efetuar uma denúncia política e social, optara por uma linguagem de cunho realista — quanto em relação aos seus escritos anteriores. De um lado, novamente a escritora destacar-se-ia por criar uma narrativa que questionava os meios poéticos de expressão, como o fizera quando da publicação de *Perto do coração selvagem*. De outro, ao dialogar com seus próprios romances, colocaria em xeque suas escolhas estilísticas e conteudísticas.

Depois das experimentações narrativas e dos mergulhos existenciais, a autora construiu, pela primeira vez, um romance com intenções claras de atuar politicamente, empreendendo um criticismo social. *A hora da estrela* foi em grande medida uma resposta de Lispector aos que a condenavam por manter sua literatura alheia aos intensos acontecimentos políticos e sociais da época: o autoritarismo e a violência praticados pela ditadura militar.

É fato que Clarice Lispector declarou, certa vez, que não se considerava uma “escritora participante nem engajada em movimentos de qualquer espécie”¹. Voltada para a investigação da experiência interior individual, a autora parecia se auto-posicionar no pólo oposto de seus colegas escritores que, como afirmou, “por opção e engajamento defendem valores morais, políticos e sociais, outros cuja literatura é dirigida ou planificada a fim de exaltar valores morais, geralmente impostos por poderes políticos, religiosos etc., muitas vezes alheios ao escritor”².

Mas, se Clarice recusou toda e qualquer ordem de cartilha político-literária, a consciência da função social da literatura emerge em *A hora da estrela* com uma força até então inédita na obra da autora. Surgindo em um momento especial de sua trajetória literária, esse romance é o

resultado final da angústia criativa que acompanhou Clarice do início da década de 70 até a sua morte, em 1977.

Nesse período, sua obra encontrou um ambiente de recepção crítica contraditório. De um lado, crescia o seu prestígio junto a um certo círculo de intelectuais brasileiros. De outro, Clarice era uma das vítimas das “patrulhas ideológicas”, expressão cunhada pelo cineasta Carlos Diegues para definir a pressão exercida por determinados ativistas intelectuais de esquerda sobre os artistas que não vinculavam suas obras diretamente a uma luta engajada contra a ditadura militar. Para esses, Clarice, além de não fazer obras de denúncia e de não procurar retratar um quadro político e social, era autora de romances excessivamente filosóficos, herméticos, portanto difíceis de serem compreendidos pelas massas. Ao não se enquadrar dentro da maior parte da produção romanesca da época, Clarice recebeu o rótulo de “alienada”.

Sem dúvida esse ambiente contraditório levou a autora a uma reflexão sobre sua própria obra. O caminho percorrido pela narrativa clariceana de *Água viva* até *A hora da estrela* reflete bem as angústias criativas de Clarice. Em *Água viva*, o predomínio do processo escritural leva o enredo a se limitar a um tênue fio narrativo.

É verdade que em obras anteriores já se faz nitidamente presente a ênfase da linguagem sobre o enredo, ou seja, do processo escritural sobre o encadeamento de ações, como em *A paixão segundo G.H.* (1964), por exemplo. No entanto, *Água viva* — obra definida pela autora simplesmente como “ficção”, sem gênero narrativo bem delineado — distendeu ao extremo os limites da prosa ficcional, constituindo, na verdade, um anti-romance: sem personagens, sem tempo, sem espaço, apenas uma narradora, uma pintora que escreve uma carta para um amante, destinatário que poucas vezes é percebido no decorrer da narrativa. O livro é todo ele um longo monólogo interior, na fronteira

entre o diário íntimo, autobiográfico mesmo, e a reflexão filosófica. Ao mesmo tempo, a linguagem tenta objectualizar-se, evitando o discurso analítico, para conseguir alcançar o íntimo das coisas, em uma perspectiva fenomenológica: “Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real”³.

Em seguida a *Água viva*, Clarice publica dois livros de contos *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite*, ambos de 1974, que podem ser considerados a antítese da obra anterior. Neles, a autora aumenta a ênfase na fábula, ainda que em seu estilo particular, o qual recusa o naturalismo literário em favor de uma linguagem inovadora.

A hora da estrela vai manter um diálogo direto com os caminhos narrativos, em princípio antagônicos, de *Água viva* e de *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite*. No último romance da autora, a fábula cresce em importância ao mesmo tempo em que a reflexão sobre a linguagem e o ato de escrever também ganha *status* de protagonista da narrativa. No plano estilístico, a “linguagem concretíssima”⁴ dos dois livros de contos vai se misturar às cores impressionistas e ao meta-romanesco de *Água viva*. No plano temático, Clarice fez nascer uma trama de ressonâncias sociais, que recupera a tradição do romance regionalista nordestino de 30 ao mesmo tempo em que a subverte.

Para empreender uma crítica social em *A hora da estrela*, Clarice apresenta uma escritura que, por vezes, é metafórica e elíptica e, por outras, mostra-se descarnada e direta. Assim — ao contrário de certos autores de 30, como José Lins do Rego e Rachel de Queiroz, que relegaram a preocupação com o questionamento da linguagem a segundo plano, construindo obras centradas na referencialidade —, é na problematização do processo de escritura, mais do que no simples enfoque da vida miserável de uma imigrante nordestina, que se encontra o engajamento poético da escritora.

Para além de mostrar-se engajada somente em um conteúdo de conotação política e social, Clarice Lispector incorporou “a tensão política a sua própria linguagem”⁵. Ao questionar os estatutos narrativos tradicionais, ao duvidar da capacidade de sua própria escritura em apreender o real, a autora transpôs para a tessitura do texto o impasse do escritor contemporâneo diante das mazelas brasileiras.

A idéia de transposição da tensão política do conteúdo para a linguagem na obra literária se aproxima do entendimento de Benedito Nunes sobre a prosa moderna. Para o filósofo, o que caracteriza a prosa moderna — o termo “moderno” entendido de modo mais amplo do que o modernismo como movimento literário — é o “desajuste entre a realidade e a sua representação, desajuste em suspenso ou recobrado por uma nova articulação estampado na forma ou na estrutura da obra”⁶.

O conceito formulado por Nunes é, na verdade, uma síntese do pensamento de João Alexandre Barbosa para quem esse desajuste é resultante do entrechoque entre indivíduo e história e se manifesta não só no nível da expressão, mas também no da composição, provocando uma ruptura com os modelos literários “realistas”:

Nesse sentido, o que se põe em xeque é não a realidade como matéria da literatura mas a maneira de articulá-las no espaço da linguagem que é o espaço/tempo do texto. [...] É, deste modo, muito conseqüente que o Moderno, em literatura e nas artes, esteja saturado pela consciência *en abîme* que a crítica traz em seu bojo e que se instala como substância do texto criativo, abrindo sulcos de grande tensão no próprio tecido da composição⁷.

Machado de Assis, que é para o ensaísta o primeiro autor moderno das letras brasileiras, apresenta, a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, um estilo narrativo altamente consciente de sua ficcionalidade, o qual expressa o descompasso entre a representação e a realidade não no enunciado, que está impregnado de temas da época do autor, mas na enunciação, a qual realiza a tarefa de conjugar metalinguagem e história.

Com isso, Machado alcança que os aspectos da realidade — sociais, psicológicos, históricos — sejam “sempre percebidos e tratados sob ótica textual: linguagem ficcionalizada pela operação incessante da própria linguagem literária”⁸.

Toda a trajetória literária de Clarice Lispector é marcada pela consciência *en abîme* de que nos fala o ensaísta e pela necessidade de reinventar a linguagem para alcançar sentidos que escapam à observação da realidade aparente e à comunicação cotidiana desgastada pela automatização. E, em *A hora da estrela*, ao empreender um criticismo social, nem por isso Clarice se submeteu à “lógica do real”⁹ — que orientou o engajamento da maior parte da produção literária da década de 70 —, procurando expressar os problemas sócio-políticos do Brasil a partir de uma “ótica textual”.

Se a consciência da linguagem está presente em todos os romances da autora, em *A hora da estrela* a linguagem assume explicitamente o lugar de tema da narrativa, fazendo com que a crítica da realidade social e política presente na obra seja percebida como crítica da linguagem. É transformando “a linguagem da realidade em realidade da linguagem”¹⁰ que o romance vai se engajar no mundo.

Assim, o engajamento em *A hora da estrela* não pode ser entendido apenas em relação ao tema, mas sim como indissociável do questionamento metapoético. Entender o engajamento do romance apenas a partir de sua trama mais evidente seria desconsiderar as diversas camadas semânticas que esta obra possui e que a fazem singular no quadro literário brasileiro da década de 70 e até mesmo na literatura atual. Além do tema, o engajamento em *A hora da estrela* se dá em sua singular estrutura, também portadora de significado, repercutindo no plano das categorias narrativas que compõem o romance — principalmente autor, narrador e personagens —, que terminam por

colocar em xeque os fundamentos da representação literária. *A hora da estrela* é, portanto, um meta-romance, o que o faz ir além da manifestação de um compromisso imediato do escritor com a crítica de um quadro social vigente, propondo uma reflexão mais ampla e complexa: a relação da estética com a ética, relação esta que transcende épocas e lugares.

Dessa forma, as opções narrativas da autora são muito mais do que apenas opções técnicas ou estilísticas. São também elementos atuantes na construção do sentido poeticamente engajado da obra. Forma e conteúdo, em *A hora da estrela*, estão intimamente ligados.

À necessidade, que perpassou a literatura pós-64, de dar respostas às urgentes questões políticas e sociais do Brasil, Clarice Lispector contrapôs: “este livro é uma pergunta”¹¹. Mais do que fornecer respostas, *A hora da estrela* é uma narrativa que se interroga todo o tempo e, sem fornecer conclusões pré-acabadas, provoca o leitor, obrigando-o a formular suas próprias perguntas. Ao interrogar *A hora da estrela*, é o leitor que acaba se descobrindo o grande interrogado diante de um romance cujo sentido muitas vezes se instala nos desvãos da linguagem, tal o grau de problematização da narrativa: “Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós?” (*AHE*, 22)

Ao fazer recair a ênfase de seu processo construtivo sobre a ficção da realidade, e não sobre a realidade da ficção, *A hora da estrela* não expressa conteúdos anteriores e externos à obra. A realidade e seus conteúdos sociais, políticos, econômicos e psicológicos são na verdade construídos, poeticamente, *na* obra, ao mesmo tempo em que a própria obra se constrói. Sujeito e objeto, isto é, autor/leitor e obra não se relacionam com a realidade em estado bruto, mas poeticamente transfigurada. Assim, o último romance de Clarice deve ser sondado no seu próprio processo de construção, no que ele tem de inventivo,

realizativo e poético.

O jogo de transfigurações em *A hora da estrela*

A hora da estrela constrói a realidade *na* escritura com base no princípio compositivo da transfiguração identitária, definido pelo filósofo Benedito Nunes como um “jogo da identidade”¹². Autor, narrador e personagem apresentam seus desempenhos e posições constantemente intercambiados, “quebrando” a objetividade típica de um romance que meramente buscasse copiar a realidade. O autor não se “esconde” por trás de um narrador, mas com ele se confunde. O narrador não se distancia da personagem para apreendê-la com neutralidade, mas nela se projeta, projetando-se assim sobre ela também a escritora.

Em última instância, as fronteiras com que trabalhou a literatura engajada pós-64 entre realidade e ficção são questionadas. Pois a narrativa ficcional de *A hora da estrela* não é um espelho que devolve uma imagem que se pretende fiel à realidade. Na verdade, ela empreende um movimento “especular”, nas duas acepções da palavra, movimento refletor e questionador ao mesmo tempo, ou seja, especulação, sondagem da realidade *na* linguagem. O eixo principal de tensão em *A hora da estrela* é a relação entre autor, narrador e personagem. Explorando os limites entre as categorias narrativas, Clarice vai questionar a tradicional oposição entre representação literária e realidade, comumente identificada a primeira como “ficção” — ou seja, algo que não é real, invenção ou mentira — e a segunda como a “verdade”.

Desse modo, deteremo-nos aqui na análise dos intercâmbios identitários entre autor e narrador, bem como entre narrador e personagem, procurando demonstrar como o princípio compositivo do romance, baseado em um jogo de transfigurações, quebra a noção de verossimilhança e de cópia da realidade, por intermédio de uma

desrealização e um explícito artificialismo da narrativa. É este processo de transfiguração de identidades, como demonstraremos ao final, que viabiliza a ficção da realidade social, gerando o sentido poeticamente engajado da obra.

Em *A hora da estrela*, a escritora nos apresenta três histórias que se entrecruzam. Primeiro, a do escritor Rodrigo S. M., que narra a história da imigrante nordestina Macabéa no Rio de Janeiro; segundo, a da própria Macabéa, cujo “retrato” vai sendo construído ao longo da obra. Terceiro, o narrador conta as desventuras da jovem imigrante no próprio ato de escrever. Se, na narrativa realista, a narração não costuma ser tematizada, neste romance, o ato de narrar avulta como um tema, que se entrecruza com o que é narrado. Assim, *A hora da estrela* é um romance sobre uma imigrante nordestina, sobre um escritor no ato de criação e também sobre o processo escritural.

Rodrigo S. M. é o primeiro narrador homem no conjunto da prosa romanesca de Clarice Lispector. Mais do que uma escolha de ponto de vista, expressar no feminino a voz narrativa é uma marca da escritura clariceana. Antes de *A hora da estrela*, somente uma vez em seus romances um personagem masculino assumiu o lugar central na trama, ainda que não o de narrador: Martim, de *A maçã no escuro*.

A autora não optou à toa por um narrador masculino em seu único romance engajado. Uma das críticas mais recorrentes à obra clariceana foi a de verter um subjetivismo excessivo, demasiadamente lírico e quase confessional, o que, segundo Álvaro Lins, seria uma característica da literatura “feminina”¹³.

Ao eleger um narrador masculino, o que Clarice desejava não era enquadrar sua escrita nos moldes do cânone literário, dominado por escritores homens, mas responder às críticas que viam a revelação de uma “escritura feminina”, e o que quer que isso possa implicar, como

um defeito. Ironicamente afirmou: “Aliás — descubro eu agora — também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (AHE, 28).

O narrador de *A hora da estrela* se propõe, então, a construir uma “história exterior e explícita”, com começo, meio e “gran finale” (AHE, 27). Ao contrário da tônica de toda a ficção da autora, na qual os fatos são quase meros pretextos para uma sondagem da existência interior — Rodrigo S. M. se diz apaixonado por fatos e propõe se debruçar exclusivamente sobre eles: “Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura — fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir” (AHE, 30).

Clarice opta, portanto, por desenvolver uma narrativa a partir de uma *persona ficta* que prega, em princípio, o oposto do que se poderia identificar como características gerais de sua ficção, acostumada a centrar sua investigação em “fatos” subjetivos, e não objetivos, através do processo da escrita. Ainda que Rodrigo S. M. deixe deduzir que esse não era o seu estilo no passado, o modo como ele decide inicialmente narrar é o inverso da escritura clariceana. “Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o quer dizer ‘realidade’” (AHE, 31).

Como vimos, o narrador é uma resposta aos que acusavam a escritora de escrever “femininamente”. Mas a escolha de um suposto ponto de vista masculino em *A hora da estrela* não se deve apenas à vontade da autora de se contrapor às críticas. Para aqueles que vinculavam seu estilo ao seu sexo, analisando sua obra a partir de conceitos apriorísticos, Clarice propõe um jogo de transfiguração, assumindo de maneira explícita um fingimento que afirma a autonomia

da literatura face à realidade, seja ela a externa ou interna ao autor.

Primeiro, a autora começa por quebrar a ilusão de realidade da narrativa ao assinar “Dedicatória do autor (Na verdade, Clarice Lispector)” (*AHE*, 21). Ao contrário da narrativa realista — que adotou inúmeros estratagemas para disfarçar a voz do narrador e assim dar a impressão de que a narrativa se conta a si própria —, Clarice não só inventa um narrador que expõe seu processo criativo, como também revela a verdadeira pessoa que há por trás da escritura, o autor. Rodrigo S. M. não é um personagem refletor, como idealizou o romancista Henry James, pelo pensamento de quem o autor poderia desenvolver suas idéias sem comprometer o caráter verossímil da história ao revelar ao leitor a presença de um autor e, por conseguinte, a artificialidade da narrativa.

Por outro lado, o narrador clariceano pode, em princípio, se aproximar da definição de “autor implícito” formulada pelo teórico Wayne Booth, tal qual explica Lígia Chiappini:

O autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história¹⁴.

Entretanto, o autor em *A hora da estrela* vai além, é mais ousado. Longe de se mascarar todo o tempo atrás de personagens ou vozes narrativas, ele muitas vezes se revela claramente, é “explícito”, confundindo o leitor ao colocar em dúvida, logo no início da obra, a autoria da narração. Quem enuncia é o autor, “na verdade Clarice Lispector”, ou Rodrigo S. M.?

Em *A hora da estrela*, a simbiose entre autor e narrador acontece tanto no enunciado quanto na enunciação. É sabido que este romance possui um certo nível autobiográfico. Primeiro, Clarice teve a idéia de escrever *A hora da estrela* na Feira de São Cristóvão (Rio de Janeiro), reduto popular tradicional entre os imigrantes nordestinos que a escritora

costumava freqüentar aos domingos com a amiga Olga Borelli. Ali mesmo produziu as primeiras páginas do romance, como conta a biógrafa Nádía Battella Gotlib¹⁵. O narrador diz: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (*AHE*, 26). E completa afirmando que, como Clarice, cresceu no Nordeste.

A hora da estrela também é uma obra agônica, publicada pouco antes da escritora falecer, em dezembro de 1977. Ao escrever o romance, Clarice já sabia de sua doença incurável e pressentia que não permaneceria no mundo por muito tempo. Assim, a consciência da morte perpassa toda a narrativa, a ponto de Rodrigo S. M. declarar: “a morte que é nesta história o meu personagem predileto” (*AHE*, 103). O mesmo acontece com a obra póstuma *Um sopro de vida* (1978), escrita concomitantemente à história de Macabéa.

No entanto, nem sempre o leitor tem as informações biográficas que ajudam a perceber o diálogo da obra com a vida do autor. E quase sempre a biografia do romancista não é necessária para apreender o sentido de seu romance. Mas, desde *Água viva*, a autora vinha trabalhando com as fronteiras entre o relato autobiográfico e a criação ficcional, ainda que privilegiando neste anti-romance o mergulho existencial conduzido pela escrita à narração de fatos de sua vida. Assim, o autobiográfico em Clarice Lispector não pode ser entendido do modo como se convencionou defini-lo: uma narrativa que pretende reconstruir a trajetória existencial do autor, reavivando fatos passados de sua vida. Em *Água viva*, a narradora afirma: “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’”¹⁶.

Parece evidente, portanto, que também no caso de *A hora da estrela*, e no de *Um sopro de vida*, Clarice quis manter a dubiedade vida e obra, realidade e ficção, para afirmar que a literatura é uma

“experiência” que quebra fronteiras entre o real e o imaginário: “Não se trata de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira” (*AHE*, 27).

No plano da enunciação, as figuras da autora e do narrador também se confundem. Na dedicatória, o autor, assumidamente Clarice Lispector, faz uma oferenda inusitada. Ao contrário das dedicatórias tradicionais — em que normalmente se homenageia, em linguagem econômica, pessoas queridas ou marcantes para a trajetória do escritor —, a autora faz desse recurso também um espaço de criação, cujo tom poético vai estabelecer uma continuidade com as primeiras linhas do romance. Ou seja, a dicção de Clarice Lispector-autora não se diferencia da de seu personagem narrador.

Por exemplo, a autora invoca na dedicatória seres mágicos e mitológicos de diversas culturas — “gnomos, anões, sáfides e ninfas que me habitam a vida” (*AHE*, 21) — para em seguida afirmar o mistério que envolve a condição humana em contraposição à defesa da estrita racionalidade:

E — e não esquecer que a estrutura do átomo não é vista mas sabe-se dela. Sei de muita coisa que não vi. E vós também. Não se pode dar uma prova de existência do que é mais verdadeiro, o jeito é acreditar. Acreditar chorando (*AHE*, 22).

Do mesmo modo, estabelecendo uma continuidade com as palavras de Clarice ela própria, a narrativa de fato “ficcional” se inicia com uma descida do narrador às origens, com uma religação do homem à natureza, com o reconhecimento da parcela de “desconhecido” que envolve qualquer manifestação de vida:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou (*AHE*, 25).

É significativa também a passagem que a autora empreende, na

dedicatória, da forma transitiva direta do verbo “dedicar” para a pronominal. Do “dedico esta coisa a”, Clarice passa em seguida ao “dedico-me” (que, etimologicamente, significa *dizer através de si para*), levantando a questão do indivíduo que existe por trás de uma obra literária e que nela vive, do criador que se confunde com sua criação. Ao oferecer a si e a sua obra a vários compositores mortos — de Bach a Schönberg — que se imortalizaram através de sua arte, evocando as impressões sinestésicas que a música suscita nela, a autora estabelece uma indiferenciação entre a vida e a arte:

Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À “Morte e Transfiguração”, em que Richard Strauss me revela um destino? (*AHE*, 21)

Clarice não esconde, dessa forma, que Rodrigo S. M. é uma máscara, sua imagem refletida pelo espelho mágico do fazer artístico. E também não o é na medida que a autora busca uma capacidade de “ser o outro”, de despersonalizar-se para captar a existência do outro pelo exercício da linguagem, por um certo estado de transe induzido pela palavra. Este processo de transfiguração lembra aliás uma frase de Fernando Pessoa, que dizia: “Quero ser todos para ser cada vez mais eu próprio”. Algo como uma despersonalização mediante a qual o escritor, superando os seus limites, reconhecendo o outro, — “outrando-se”, como afirmava o poeta da heteronímia —, busca uma essência que não diz respeito somente à sua subjetividade, mas à condição humana, o que se consegue pelo fingimento artístico. Na dedicatória, Clarice assume:

Esse eu que é vós pois não agüento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou eu enviesado, enfim que é que se há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação (*AHE*, 21).

Assim, Rodrigo S. M. é e não é Clarice Lispector ao mesmo tempo. Brincando com o leitor, a autora o induz a confundi-la com o narrador,

para depois negar o autobiográfico ao conferir vida própria à narrativa frente à realidade. Refletindo sobre o foco narrativo em *A hora da estrela*, Clarisse Fukelman afirma:

A intrigante “Dedicatória do Autor (Na verdade Clarice Lispector)” nos apresenta um ser duplo. Uma das faces, externa, masculina neutra, sugere uma categoria ou função; a outra face, mal escondida nos parênteses, é a de Clarice Lispector, pessoa individualizada. Ao colocar entre ambas a expressão “na verdade”, somos tentados a confrontar as duas imagens. Mas este ser não pode ser visto como um ou outro lado. É fruto da articulação de ambos¹⁷.

É possível dizer ainda que também a personagem Macabéa participa dessa articulação. A nordestina constitui o terceiro vértice desse espelho triangular no qual as identidades narrativas se confrontam.

Como Rodrigo S. M., Macabéa é também uma criação original na trajetória literária de Clarice Lispector: a primeira mulher de seus romances a não pertencer a uma classe média letrada. Em um universo onde circulam Joana, Lucrécia, Virgínia, G. H., Lóri e Ângela, personagens que, apesar de em permanente conflito com o mundo, possuem na linguagem uma arma para enfrentá-lo, Macabéa é de um abandono desconcertante.

Normalmente identificada pela crítica com suas personagens femininas — como Joana, de *Perto do coração selvagem*, na qual Álvaro Lins apontou a “presença visível e ostensiva da personalidade da autora”¹⁸, Clarice criou como figura central de seu último romance publicado em vida um ser que, pelo menos na camada mais aparente, é o oposto de si: pobre, feia, iletrada e ignorante. A autora foi buscar nos lugares onde a classe média e alta evitam circular — o subúrbio, o cais do porto, a zona e as ruas sujas do centro da cidade grande — aquela que é talvez a sua mais comovente personagem e em torno da qual construiu uma das mais contundentes críticas à sociedade brasileira levadas à frente pela literatura nos anos 70.

De Macabéa, o leitor saberá que nasceu no interior de Alagoas, tem 19 anos, perdeu os pais muito cedo e foi criada desde pequena pela tia sem nenhum amor. O Rio de Janeiro surge para a personagem depois que sua única parenta no mundo também morre. O melhor que a tia legou a ela foram alguns poucos conhecimentos de datilografia, com os quais a nordestina, apenas semi-alfabetizada, tenta mediocrementemente se sustentar na cidade grande. Trabalha em uma firma de representante de roldanas, da qual será em breve demitida por não conseguir realizar um trabalho correto e limpo. Divide um quarto de pensão com outras quatro moças, as “Marias”, e alimenta-se somente de cachorro quente. É magra, encardida e murrinhenta, estando abaixo das prostitutas na escala mercantil da sociedade porque nem ao menos tem um corpo digno de ser vendido. “Nada nela era iridescente” (*AHE*, 42), conta o narrador. E, além de tudo, era “incompetente para a vida” (*AHE*, 39).

Quando não está no trabalho, circula pelas ruas do centro da cidade e pelo cais do porto, e uma vez por mês vai ao cinema. Sua atriz preferida é Marilyn Monroe. De madrugada, ouve baixinho a Rádio Relógio, que fornece hora certa e informações culturais, as quais ela não entende, tendo especial atração pelos anúncios. Namora o metalúrgico Olímpico de Jesus até ser trocada por sua colega de trabalho, Glória, carioca da gema, oxigenada e robusta, na qual Olímpico vê a promessa de entrar para o clã do Sul. O ápice de sua vida se dá ao consultar uma cartomante indicada por Glória, que lhe revela a mediocridade de sua existência e lhe prevê um futuro de estrela de cinema. Porém, a cidade grande se mostra tão ou mais implacável com os socialmente marginalizados quanto o sertão nordestino. A personagem, depois de também “sub-existir” no Rio, acaba sendo atropelada por um Mercedes Benz ao deixar a cartomante e morre uma morte ordinária, solitária e miserável. Ser humano socialmente invisível, “que não faz falta a ninguém” (*AHE*,

28), Macabéia reúne em si todo um contingente de pessoas que circulam anônimas pelas grandes cidades do país, alimentando uma “sociedade técnica” para a qual são meros “parafusos dispensáveis” (*AHE*, 44). A alagoana é, para Eduardo Portella, uma “alegoria regional”¹⁹.

Só nomeada quinze páginas depois do início do romance, a nordestina é previamente definida por Rodrigo S. M. como uma moça “tão antiga que podia ser uma figura bíblica” (*AHE*, 46). De fato, o nome Macabéia é derivado de Macabeu, apelido de um judeu chamado Judas, filho de Matatias, que formou e liderou, no ano de 166 a. C., um exército de resistência à ocupação grega de Jerusalém. Os dois “Livros dos Macabeus” que constam da *Bíblia* são dedicados a narrar a valentia dos israelitas comandados por Macabeu frente à violência e às arbitrariedades da ocupação inimiga. Ao nomeá-la assim, Clarice resgata sua própria origem judaica e a trajetória de sua família — que deixou sua terra natal, a Ucrânia, ao fugir dos conflitos gerados pela Revolução Russa —, ressaltando a força e a perseverança que caracterizou a história do povo judeu diante da intolerante e cruel perseguição a que foram submetidos ao longo de séculos.

Mas, face à absoluta subserviência de Macabéia às pessoas e às regras sociais que a cercam, seu nome — que remete a uma resistência vitoriosa à opressão — sugere uma ironia do narrador. É verdade que a nordestina não possui nem resquícios da identidade pessoal e coletiva a qual, ainda que fornecida pela religião, fez a força militar e política dos judeus contra os gregos no episódio relatado pelo “Livro dos Macabeus”. Macabéia, as “Marias”, Olímpico e Glória não se reconhecem uns nos outros como “oprimidos”, não têm “consciência de classe”. O fato de Macabéia e Olímpico se aproximarem por serem ambos nordestinos, “bichos da mesma espécie que se farejam” (*AHE*, 59), se deve mais ao desajuste cultural que enfrentam ao migrar para o Sudeste brasileiro do

que a uma identidade sócio-política, que não costuma ocorrer nem mesmo no próprio Nordeste. Somente uma vez na narrativa, a nordestina parece estar prestes a vislumbrar sua condição na sociedade contemporânea ao ser atraída pelo título de um livro sobre a mesa do patrão, “Humilhados e Ofendidos”. No entanto, conclui logo em seguida que “ninguém jamais a ofendera, tudo o que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível” (*AHE*, 56).

Mas, se o nome de Macabéia é uma ironia por contraste entre o que ela é e o que foram os personagens bíblicos, ele não deixa de ser também uma referência à luta trans-histórica dos oprimidos contra os opressores. Para além da alegoria regional, Macabéia representa o lumpen do sistema capitalista do Brasil e de onde mais prepondere a lógica da mais-valia, personificação do fracasso social do tecnologicamente avançado mundo contemporâneo, tal como assinala o narrador:

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe? (*AHE*, 28)

A dimensão simbólica de seu nome a tira de um isolamento, de uma solidão na História, para dar-lhe a identidade social que ela, como pessoa, não tem. Como personagem individualizada, Macabéia é única, mas o seu sofrimento e a opressão de que é vítima são antigos. Sem querer entrar em um tema específico da Filosofia da História, sendo ou não “a história de todas as sociedades que já existiram a história da luta de classes”²⁰, seu nome a conecta a um processo político atemporal, inserindo-a na linhagem de “uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito” (*AHE*, 99).

Assim, a abertura de significados vinculados à personagem indica que ela não é personificação pura e simples de uma determinada situação social. Macabéia é um ser particular, que não surge diretamente do

cotidiano, mas vai se construindo no texto. Construção difícil, pois Rodrigo S. M. parte não da cópia de um ser que existe na realidade, mas de algo que pegou no ar de relance, “o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (*AHE*, 29). Desrealizando o seu relato, recusando a imitação de tipos sociais, ele revela que as informações sobre a nordestina que surgem da observação empírica são poucas. O narrador tira Macabéa de si como o ator que busca, a partir de um texto prévio, compor um personagem, que só se materializa, passa a “existir” realmente, quando o corpo e a sensibilidade do artista são capazes de emprestar-lhe vida:

Aliás, o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são pouco e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria (*AHE*, 28).

Rodrigo S. M. não copia realisticamente um tipo social representativo de uma classe oprimida. Ele nos dá a conhecer a personagem não a partir do ambiente social, das práticas comunitárias, dos influxos hereditários. Não procura construir um painel da sociedade para que a personagem se revele. Pelo contrário. É na construção da personagem, efetuada nos impasses da própria narrativa, que a sua singularidade humana desponta para além das suas características de classe social. Com isso, Macabéa foge dos clichês que costumam servir de base para a formulação de personagens oprimidos nos romances de compromisso social. Já não a vemos como mero produto da sociedade, mas em sua complexidade humana.

Desse modo, Macabéa vai nascendo *pari passu* com a narrativa, se delineando em meio, e de modo inseparável, às considerações do narrador sobre o ato de escrever. O vago sentimento captado na rua é impelido a tomar forma literária por uma culpa do escritor em relação à nordestina. Ao mesmo tempo, o narrador confessa sentir medo diante

da pobreza da personagem e de seu destino. Mais do que denunciar, já que ele não sabe o quê nem para quem diante da “maquinaria anônima”²¹ que rege o mundo, Rodrigo S. M. realiza uma catarse social pelo processo de escritura: “ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela” (*AHE*, 31).

A percepção da indigência social de Macabéa vai conduzir Rodrigo S. M. a tomar consciência do lugar que o mundo contemporâneo destina ao escritor. Os signos da sociedade de massa perpassam toda a narrativa. Marilyn Monroe, coca-cola, Mercedes Benz e anúncios publicitários definem o universo simbólico no qual a nordestina e o narrador circulam. E, nesse universo que transforma o consumo em fetiche, aqueles que estão na contramão do mercado — Macabéa por não ter dinheiro e Rodrigo S. M. por se recusar a ser “vendável” (*AHE*, 104) — são desajustados. Em uma dimensão social, do mesmo modo que a nordestina é peça descartável na engrenagem econômica que rege o mundo capitalista, o narrador, cuja profissão é escrever, também se descobre destituído de seu poder e de sua importância na sociedade técnica, já que o que produz possui, em geral, um valor muito mais simbólico do que monetário. E, se sua atividade não se traduz em riqueza material, mesmo o valor simbólico se vê diminuído.

Assim, criando algo que se recusa a ser produto, com um domínio da linguagem que foge ao comum e que o conduz a uma consciência aguda da condição humana, o escritor não é reconhecido e não se reconhece em seus contemporâneos, é um ser à margem do processo econômico-social: “Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim” (*AHE*, 33).

Rodrigo S. M. se aproxima mais ainda de Macabéa ao dar a ela

uma profissão que, ao menos na parte mecânica, se assemelha ao trabalho do escritor: datilógrafa. A nordestina é, assim como o escritor, uma profissional que lida com palavras. Mas sua atividade se restringe à mera reprodução e ela não compreende aquilo que datilografa. O escritor, ao contrário, tem na linguagem escrita sua forma de pensar o mundo.

Macabéa não domina a linguagem e, portanto, não é capaz de compreender o mundo e enfrentá-lo. Decora as informações inúteis — porque fragmentadas e desvinculadas de qualquer reflexão, bem ao gosto da comunicação de massa — divulgadas pela Rádio Relógio e as reproduz como um gravador. Não sabe ao menos o que significa “cultura” e se deslumbra com termos distantes do seu universo como “efeméride”, “mimetismo”, “renda *per capita*”, “aristocracia”. Destituída do arsenal lingüístico, a nordestina não é capaz de pensar sobre aquilo que a cerca e nem sobre si própria. Sequer se dá conta de suas tremendas carências.

O fato de ser uma imigrante acentua a sua incomunicabilidade. Culturalmente descontextualizada, Macabéa enfrenta o choque entre o universo do homem do sertão, preso à concretude de sua realidade, e o do habitante da metrópole, que se vê obrigado a decodificar todo o tempo signos e imagens simbólicas da sociedade de massa.

Sem a reflexão que só a linguagem permite formular, a nordestina não é capaz de projetar um futuro, de escolher um destino. Seu viver é um “ir vivendo à toa” (*AHE*, 29). A ausência de necessidades e de objetivos e sua total incapacidade de indagar a si e ao mundo fazem de Macabéa um ser primitivo, com uma existência quase animal. Ela é “apenas fina matéria orgânica” (*AHE*, 55). Somente a música — linguagem ausente de abstrações e conceitos, que atinge diretamente os sentidos — é capaz de revelar à imigrante uma vida interior.

É nesse ponto que Macabéa se distancia dos outros personagens que ganham voz no romance. Olímpico, Glória e Madama Carlota

possuem uma capacidade de se comunicar que os salva de serem simplesmente conduzidos. O metalúrgico — o qual Clarice, evitando “vitimizar” o nordestino de um modo geral, apresenta como um homem sedento de poder, ladrão e assassino — percebe que dominar o código lingüístico significa ascensão social, e, com seu “palavreado seboso” (AHE, 63), versão proletária da retórica vazia do beletrismo, vai chegar um dia a deputado. O mesmo acontece com a ex-prostituta Carlota. Depois de velha, já sem os atrativos para exercer a profissão, resolve conjugar a malandragem aprendida no *trottoir* com sua capacidade de falar sem “medo de palavras” (AHE, 93) para tornar-se cartomante, sobreviver formulando um discurso que dá aos outros uma esperança de futuro, ainda que não seja verdade.

Quando, na narrativa, a nordestina enuncia em discurso direto, sua fala é tosca e limitada. Por não ter a capacidade lingüística, ela é parca de pensamentos e, portanto, de compreensão. Faz perguntas sem propósito e dá respostas igualmente descabidas. E, na sua incapacidade de compreender o mundo, dialogando com ele, Macabéa é “doce e obediente” (AHE, 41).

Assim, apesar de anunciar uma história sem enfeites e colada aos fatos, o narrador exaspera-se com a “alma exterior” de Macabéa, com o papel social que ela cumpre servilmente, e recusa-se a ser condescendente com a personagem, como também não é consigo próprio. Na pobreza a que foi relegada a nordestina, ele vê sua própria situação como escritor. Mas, ainda que reconheça que ambos são marginais dentro da sociedade capitalista e tecnocrata, há entre eles um abismo social e cultural que não pode ser esquecido. Relevar a distância que existe entre a sua condição social e a da personagem seria uma atitude hipócrita. Rodrigo S. M. diz: “sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo

um desonesto” (*AHE*, 33). Como discerne Ângela Maria Dias,

a relação entre o narrador e sua personagem excluída não se sustenta por nenhum tipo de paternalismo ou convencional protecionismo narrativo mas, ao contrário, desmascara tais procedimentos. Aqui a exemplaridade distante e bem intencionada do narrador realista do romance politizado é substituída pela aberta confissão de culpa²².

O narrador busca, então, em Macabéa aquilo que os irmana para além da distância imposta pela situação sócio-cultural de cada um:

Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa. Por que escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem? Talvez porque nela haja um recolhimento e também porque na pobreza de corpo e espírito eu toco na santidade, eu que quero sentir o sopro do meu além. Para ser mais do que eu, pois tão pouco sou (*AHE*, 35).

Assim, é pelas palavras do narrador que o leitor vai ter acesso ao íntimo da alagoana, aos sentimentos que conferem a ela uma humanidade que não consegue se exteriorizar. O narrador não esconde que é ele quem interpreta e revela, com o seu domínio da linguagem, as sensações finas da personagem, que é ele quem procura “adivinhar a realidade” que existe no interior de Macabéa, a qual nem ela mesma tem acesso:

[Macabéa] — Não sei se posso ver sangue.

[Narrador] Talvez porque sangue é coisa secreta de cada um, a tragédia vivificante. Mas Macabéa só sabia que não podia ver sangue, o resto fui eu que pensei (*AHE*, 89).

Se a narrativa se engendra inicialmente como forma de o escritor expurgar a culpa que alimenta em relação à miséria da nordestina, o narrador é obrigado, ao perscrutar a condição social e existencial de Macabéa, a uma descida em sua própria condição de escritor e homem. Escrever a personagem é escrever-se. Aqui o narrador se utiliza do mesmo jogo de regência verbal empregado pela autora, Clarice Lispector, na dedicatória, com “dedicar” e “dedicar-se”. Como assinala Barthes, a palavra “escritor” designa, na origem, “aquele que escreve no lugar dos outros”²³, que escreve para e a partir da perspectiva do outro. Assim, escrever não é simplesmente descrever, afastado de seu objeto como

um observador neutro, mas “dizer através de si”, ser capaz de entregar a própria subjetividade ao outro para lhe dar voz: “Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus” (*AHE*, 39).

Portanto, esse doar-se ao outro através da escritura não se faz sem riscos. Para mergulhar na alteridade é preciso desnudar-se a si próprio. Se, por um lado, ele dá vida a Macabéa, por outro, é a personagem quem porta uma verdade que será para o narrador o elemento desestruturador de seu estilo narrativo e de sua vida. Diante da moça pobre e ignorante, Rodrigo S. M. está consciente de que não poderá enfeitar a palavra, terá que falar simples, sob o risco de não conseguir revelar a sua “delicada e vaga existência” (*AHE*, 26). E, ao concretizar a trajetória da anônima datilógrafa, o narrador vai descobrir “o outro que é com ele”²⁴: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e — um ruflar de tambor — no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo” (*AHE*, 37).

É no difícil e tortuoso caminho de construção da narrativa, que Rodrigo S. M. vai tocar Macabéa, confundindo-se com ela. Desse modo, o distanciamento entre narrador e personagem, entre narrador e história, que caracteriza o romance realista, se rompe. O comprometimento do escritor, que se definiu inicialmente pela culpa, passa a se reger pela lógica afetiva da paixão. “Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiúra e anonimato total pois ela não é para ninguém”, assume o escritor (*AHE*, 86). Só ele que a ama, que é capaz de entregar-se à “(con) fusão” amorosa, pode revelar seu íntimo, aquilo que ela tem de humano em sua ignorância e pobreza.

Na tentativa de contornar a afasia que define o ser social de Macabéa, Rodrigo S. M. se vê diante do silêncio que envolve sua própria linguagem. Pois o que ele de fato busca, a verdade de Macabéa que é

também a sua verdade, “é sempre um contato interior e inexplicável” e “não tem uma só palavra que a signifique” (*AHE*, 25). O íntimo do outro, para além das imposições sociais, o seu “delicado essencial”, só pode ser ouvido em uma linguagem que alcance o silêncio. O silêncio social da nordestina se transformará, então, na linguagem do silêncio de Rodrigo S. M.

Portanto, aquilo que Rodrigo S. M. se propõe a fazer de início — contar fatos em uma história com começo, meio e fim, adotando para isso uma linguagem impessoal e sem grandes engenhos artísticos, à moda realista —, ele não o faz. A história começa pelo meio, o narrador cansa-se dos fatos e confessa:

O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama (*AHE*, 33).

O narrador — Rodrigo S. M./Clarice Lispector — se diz interessado por fatos, mas seu “material básico” não é a realidade, e sim a palavra. E somente a palavra poética é capaz expressar a verdade escondida no silêncio da nordestina. A autora adota uma linguagem de economia verbal e ao mesmo tempo um estilo carregado de poeticidade, que preenchem o texto com elipses e associações inesperadas, instaurando o silêncio em meio à própria fala de Rodrigo S. M e, por conseguinte, também em meio à de Macabéa. Mas, paradoxalmente, é no silêncio, naquilo que permanece apenas sugerido nas entrelinhas, que a narrativa consegue “apalpar o invisível” da “história exterior e explícita” da datilógrafa:

Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que agrupam em frases e destas se evolva um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases (*AHE*, 28).

Ao investigar a verdade da nordestina, Rodrigo S. M., máscara

de Clarice, recusa uma narrativa objetivo-descritiva para buscar uma construção poética que alcance superar a defasagem entre o dizer e o ser, entre a palavra e a ação, e, finalmente, entre o eu e o outro. Assim, *A hora da estrela* vai encenar, no processo de escritura, o paradoxo da linguagem: “a distância entre homens e coisas, assim como a vontade de anulá-la”²⁵.

Assim, ao contrário do que propõe o narrador/escritor Rodrigo S. M., a autora desmimetiza a narrativa, colocando em xeque, na estrutura da obra, a representação da realidade. Ao desmimetizar o romance, *A hora da estrela* não pode ser entendido nem como expressão da subjetividade da autora — isto é, expressão de um psicologismo subjetivista —, nem como uma tentativa de reprodução, de imitação e análise do real em sua dimensão política, social, econômica etc. Não assistimos no romance à análise, fundada nas certezas de um sujeito metodicamente municiado, da realidade. A obra inventa sua própria realidade, não em termos de cópia, mas de invenção de um mundo — o mundo da obra, que obedece ao seu próprio princípio compositivo de modo autônomo. Trata-se de uma narrativa que supera a dicotomia sujeito-objeto, pois, numa postura fenomenológica, *A hora da estrela* antes apresenta a realidade — uma realidade fruto de um artifício explicitamente artístico, que se assume como ficção — do que a explica e analisa.

Na articulação de autor, narrador e personagem, a autora busca revelar a capacidade da literatura de apreender o outro, de transformar um ser em outro para além das exigências de uma coerência lógica. Negando a objetividade de uma narrativa que se pretende onisciente, que almeja se aproximar do mundo com uma consciência cartesiana, o romance mostra que mesmo a subjetividade é “construída”, fruto de um diálogo contínuo e permanentemente renovado com os objetos e

com o outro.

Em *A hora da estrela*, não há propriamente a opinião de um autor ou de um narrador. Mais do que como escritor, o narrador clariceano se define como um “ator” (*AHE*, 37), o fingidor por excelência, que incorpora máscaras e dramatiza a narrativa, convidando o leitor a participar do jogo que o texto lhe propõe. E a dinâmica textual deste jogo tem por base a incerteza, a errância, tanto por causa do narrador, que não se define de modo estanque, quanto pelas escolhas narrativas, que se dão no próprio ato de escrita.

O leitor é literalmente chamado a participar da construção de sentido da narrativa. Não são poucas as passagens em que o narrador se dirige diretamente ao leitor, sempre tratado respeitosamente pela terceira pessoa do plural, pedindo que ele duvide do que está sendo narrado e formule suas próprias perguntas. Diante de um narrador cuja identidade é cambiante e de uma narrativa que questiona a si mesma todo o tempo, o leitor é obrigado a dialogar com a obra.

Assim, com a transfiguração do sujeito narrativo e com o caráter dúbio da enunciação, o romance recusa o princípio de percepção objetiva do real que orientou a literatura realista e pelo qual a visão do autor, disfarçado em narrador, é a que vale, eliminando a perspectiva do outro do horizonte de entendimento. Ao procurar um intercâmbio de subjetividades, o resultado não é uma verdade absoluta, normativa, que corresponderia à objetividade absoluta do romance realista-naturalista, mas uma verdade multiperspectivada.

O primeiro e único romance engajado da trajetória literária de Clarice Lispector, ao não apresentar um ponto de vista delineado de modo realista, também não julga propriamente a realidade, mas a expõe em todas as suas contradições:

Mas não estou seguro de mim mesmo: preciso perguntar, embora não saiba a quem, se devo mesmo amar aquele que me truca e perguntar

quem de vós me trucidada. E minha vida, mais forte do que eu, responde que quer porque quer vingança e responde que devo lutar como quem se afoga, mesmo que eu morra depois. Se assim é, que assim seja (AHE, 100).

Em acordo com o entendimento de Adorno sobre a obra de arte, “ambígua” por natureza, *A hora da estrela* recusa o dirigismo político, pois se afasta da intenção primeira de seu autor, que poderia ser expressa unicamente por um narrador ou personagem, ao inviabilizar qualquer “objetividade categórica” pela “dialética forma e expressão”²⁶.

Também para Barthes, o sentido do trabalho do escritor, aquele cuja preocupação central está na elaboração da linguagem e não em referir-se à realidade, é ambíguo:

[o escritor] sabe perfeitamente que sua palavra, intransitiva por escolha e por labor, inaugura uma ambigüidade, mesmo se ela se dá como peremptória, que ela se oferece paradoxalmente como um silêncio monumental a decifrar, que ela não pode ter outra divisa senão as palavras profundas de Jacques Rigaut: *E mesmo quando afirmo, interrogo ainda*²⁷.

No pólo oposto ao do “escrevente” — que para Barthes é aquele cuja escrita é “transitiva”, sendo a palavra apenas um “meio”, um veículo de idéias e representações do mundo —, o escritor, ao centrar-se sobre a linguagem, se afasta da “doutrina” e do “testemunho”, distanciando-se também de uma “consciência ingênua” que acredita ser possível dar às palavras um sentido único:

identificando-se a uma palavra, o escritor perde todo direito de apreensão da verdade, pois a linguagem é precisamente aquela estrutura cujo próprio fim, quando ela não é mais rigorosamente transitiva, é de neutralizar o verdadeiro e o falso²⁸.

A dubiedade do narrador encena, na estrutura da obra, as incertezas diante de um mundo que pretende se dividir em opostos, que excluem o outro e sua diferença ao subscrever uma “verdade única”, gênese de toda intolerância, seja ela de esquerda ou de direita. Tal como avalia Ronaldo de Melo e Souza,

o narrador que finge múltiplas vozes ou que realiza a *mimesis* de várias atitudes constitui o exemplo extremo e sério da representação da alteridade. Este narrador caracterizado como fingidor cumpre a sublime função de transmissor credenciado de todos os sentidos culturalmente consentidos pelos diferentes estratos sociais de uma comunidade histórica. Não apresenta nenhuma ideologia em particular. Pelo contrário, representa a disputa das ideologias em luta²⁹.

Assim, sem prejuízo da caracterização da nordestina como autêntica representante de uma classe oprimida ao longo de nossa História, em tudo o que no âmbito social a personagem tem de exemplar, a transfiguração de identidades que rege a composição da obra ensaja um reconhecimento e uma identificação muito mais profundas. Macabéa é Rodrigo S. M. que é Clarice Lispector, ou seja: no romance, autor e narrador não apenas se *solidarizam* com o sofrimento da personagem, mas *são* a personagem e seu sofrimento. O jogo de transfigurações em *A hora da estrela* permite reconhecer o outro na sua humanidade.

Esta identificação, aliás, tem, na trama, um momento que sintetiza todo o espírito do romance: a morte de Macabéa. No derradeiro instante da nordestina, na sua tristemente irônica “hora de estrela”, para além da condição social da personagem, o narrador não se limita a descrever o evento, mas experiencia a sua própria morte — a sua e a de todos nós. Morte que, além de abolir as diferenças dos desempenhos sociais, obriga a indagar, numa perspectiva filosófica, o sentido da existência. No “sim” — última palavra do livro —, a despeito do absurdo da morte e da inutilidade de uma existência, a afirmação da vida:

Macabéa me matou.

Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte. É que não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede. Mas eis que de repente sinto o meu último esgar de revolta e uivo: o morticínio dos pombos!!! Viver é luxo (*AHE*, 105).

E agora — agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu

Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas — mas eu também? Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim (AHE, 106).

Por estas razões o romance se revela como a manifestação de um humanismo, comprometido não com projetos literários a serviço do político, mas com o ser humano numa amplitude já filosófica. Macabéa não é somente uma alegoria dos oprimidos no período pós-64, mas, como acima sustentamos, uma alegoria da opressão, personificação da diminuição do homem em sua humanidade. Trata-se de um reconhecimento do humano para além das diferenças das “ideologias em luta”. Sem deixar de se alinhar com uma causa libertária, Clarice recusa reduzir sua literatura ao tipo de compromisso exigido pela esquerda no período ditatorial, ou seja, não pretende articular no romance uma tese de defesa dos oprimidos. Pelo contrário, ela opta por figurar a ambigüidade das relações entre dominador e dominado, para além de uma postura judicativa. Clarice não *julga* — antes *encena* o drama vital que se desenrola em comunicação com as representações ideológicas que se entrecrocavam na sociedade. Longe dos maniqueísmos, inclusive escapa de uma visão paternalista para com a indignação, geralmente fruto do enfoque que reduz a significação da vida a um papel social, e que funcionaria, de um lado, por uma homologia entre miséria social e bondade, e, por outro, entre egoísmo e maldade. A vida é apresentada em seus paradoxos, para além de uma delimitação estanque entre bem e mal. Tanto é assim que Olímpico e Macabéa são, ao mesmo tempo e de modos diferentes, exemplos de força e fraqueza. O primeiro, em seu egoísmo e maldade, traz uma energia vital que o salva e que, por outro lado, esconde “um frágil machinho”, um homem que, na verdade, “não passava de um coração solitário pulsando com dificuldade no espaço” (AHE, 83). Já Macabéa, em sua ingênua bondade, é a encarnação da pusilanimidade. Mas, em seu caráter inofensivo, ela guarda uma capacidade silenciosa de resistir, afirmando a vontade de viver.

E não se diga, enfim, que uma vez empreendendo uma reflexão sobre a condição humana, ao invés de optar por uma simples denúncia social, a escritora teria articulado no romance uma visão metafisicista e a-histórica, em suma, politicamente alienada — visão que não levasse em consideração as dimensões política, econômica e social como atuantes na determinação da existência. Pois é justamente um evidente compromisso com o histórico — em particular com o contexto político do Brasil nos “anos de chumbo” — que permite situar a obra no plano do engajamento poético: “engajamento” pela preocupação com a tematização da série social e política através da oprimida Macabéia; “poético” por não se limitar a exprimir conteúdos de ordem política, como fizeram as obras representantes do engajamento social.

Como se vê, Clarice realiza na estrutura da obra a tensão da História, pois a transfiguração de identidades, que pareceria à primeira vista tão-somente um processo estético de composição romanesca, em última instância resulta num compromisso ético alcançado pela arte. A obra encena um chamado, no horizonte histórico-social da época — e de todas as épocas —, ao reconhecimento da alteridade e ao diálogo entre as diferenças.

Notas

Este texto é uma versão de parte da dissertação de mestrado *O engajamento poético: linguagem e resistência* (A hora da estrela, de Clarice Lispector, e a literatura engajada pós-64), orientada pela prof^a Regina Dalcastagnè e defendida na Universidade de Brasília em 2000.

¹ Apud GOTLIB, Clarice - *uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995, p. 436.

² Apud FUKELMAN, “Escrever estrelas (ora, direis)”, em *A hora da estrela*. 18^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 5.

³ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 4^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 13.

⁴ GOTLIB, op. cit., p. 415.

⁵ SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,

1985, p. 27.

⁶ NUNES, Benedito. “Reflexões sobre o moderno romance brasileiro”, em PROENÇA FILHO, Domício (org). *O livro do seminário*. São Paulo: LDR Editores, 1982, p. 45.

⁷ BARBOSA, João Alexandre. “A modernidade no romance”, em PROENÇA FILHO, Domício (org). *O livro do seminário*. São Paulo: LDR Editores, 1982, p. 23.

⁸ Idem, p. 25.

⁹ LUCAS, Fábio. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone, 1985, p. 98.

¹⁰ BARBOSA, op. cit., p. 23.

¹¹ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 31. Toda vez que houver alguma citação deste romance no decorrer do capítulo usaremos as iniciais *AHE*, seguida do número da página.

¹² NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995, p. 160.

¹³ LINS, Álvaro. “Experiências várias: a transbordante, a incompleta e a falhada”, em *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 186.

¹⁴ CHIAPPINI, Lígia. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1994, p. 19.

¹⁵ GOTLIB, Clarice – *uma vida que se conta*, p. 473.

¹⁶ LISPECTOR, *Água viva*, p. 36.

¹⁷ FUKELMAN, “Escrever estrelas (ora, direis)”, p. 17.

¹⁸ LINS, op. cit., p. 186.

¹⁹ *Apud* GUIDIN, *A hora da estrela de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1998, p. 50.

²⁰ MARX e ENGELS, *apud* JAMESON, *O inconsciente político*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992, p. 17.

²¹ ADORNO, Theodor. “Sartre e Brecht, engajamento na literatura”. *Cadernos de Opinião* nº 2. Rio de Janeiro, 1975, p. 31.

²² DIAS, Ângela Maria. “A escrita do corpo cariado”. *Tempo Brasileiro* nº 62. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p. 108.

²³ BARTHES, Roland. “Escritores e escreventes”, em *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 33.

²⁴ DIAS, op. cit., p. 105.

²⁵ PAZ, Octávio, *apud* DIAS, “A escrita do corpo cariado”, p. 110.

²⁶ ADORNO, op. cit., p. 30.

²⁷ BARTHES, op. cit., p. 36.

²⁸ Idem, p. 34.

²⁹ SOUZA, Ronald de Melo e. “O estilo narrativo de Machado de Assis”, em SOUZA et al. *Machado de Assis – uma revisão*. Rio de Janeiro: In-fólio,

